

**(RE)LENDO A IMAGEM CLÁSSICA:
UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA TELA “A ÚLTIMA CEIA”,
DE LEONARDO DA VINCI, À LUZ DE PROPONENTES
DO EQUILÍBRIO VISUAL E DA GESTALT**

Danielle Reis Araújo (UFRJ)

dannyreisaraujo@gmail.com

João Paulo da Silva Nascimento (UFRJ)

jpn0401@gmail.com

RESUMO

Este trabalho expõe uma possibilidade metodológica de leitura da tela clássica “A última ceia”, de Leonardo Da Vinci. Para fins de estruturação desta de proposta de análise visual, consideramos conceitos expressos inicialmente por Rudolf Arnheim (1980) em sua obra *Art and Visual Perception*, sobretudo aqueles relativos ao equilíbrio visual. Além disso, consideramos ainda a teoria da *Gestalt*, segundo a qual a percepção visual dá-se, em primeiro momento, de modo holístico.

Palavras-chave A Última Ceia. *Gestalt*. Equilíbrio Visual.

ABSTRACT

This paper exposes a methodological possibility of reading the classic canvas "The Last Supper", by Leonardo Da Vinci. For the purpose of structuring this visual analysis proposal, we consider concepts initially expressed by Rudolf Arnheim (1980) in his work *Art and Visual Perception*, especially those related to visual balance. Moreover, we also consider the Gestalt theory, according to which visual perception occurs primarily in a holistic way.

Keywords: The Last Supper. *Gestalt*. Visual balance.

1. Introdução a uma metodologia de análise visual

Quando se observa uma estrutura relacionada à outra é que se obtêm as assimetrias entre elas, sendo evidenciada pelas percepções sensoriais, por exemplo, se o elemento está torto, reto, maior, menor, irregular, regular, ou seja, o peso visual (capacidade de equilibrar ou desequilibrar) do mesmo em comparação ao outro. A partir disso, começa-se a especular outras possíveis associações entre diversos objetos expostos no mundo. A projeção isolada não é mais algo pretendido, pois a determinação da unidade é estabelecida no todo, quer seja sua localização, tamanho, forma, profundidade espacial, cor, isolamento, atração ou direção.

Outro atributo significativo se encontra no fluxo das imagens, do qual elas não apresentam estado inerte, mas sim uma disposição à movimentação de atração ou repulsão mediante a interação entre estruturas instáveis, produzindo, desta maneira, uma tensão emocional ao observador. Por exemplo, se em uma tela quadrada o corpo elementar não estiver no centro, trará não somente um incômodo visual, como também a sensação de que uma força desconhecida tem a necessidade de centralizá-lo ou de distanciá-lo ainda mais. Essa potência, mesmo não presente na obra, está encarregada de propiciar as mais vastas complementações óticas extrínsecas à mesma, através de uma concepção involuntária derivada de um conhecimento prévio do espectador.

Pode-se perceber, então, que o equilíbrio entre dois componentes é mais bem estabelecido quando seus centros coincidem, assim formando uma simetria e anulando o seu peso visual. No entanto, por a percepção ser um campo contínuo de forças que voluntariamente atuam sob pontos (estáveis ou instáveis) no plano e que parecem carregar, o tempo todo, uma tensão visual, percebe-se que mesmo estabilizada não deixa de apresentar uma energia potencial. Além disso, as extremidades e os eixos (esqueleto estrutural) vertical, horizontal e, com menos relevância, os diagonais, tanto quanto o ponto central (encontro entre as quatro linhas estruturais da figura), influenciam na visibilidade e nas possíveis relações do todo.

Ao analisar a interação de um objeto em correspondência com a sua localização, na estrutura de determinada superfície, constata-se que este deterá uma direção, da qual, dependendo do observador, poderá ser alterada visualmente, devido à grande necessidade de adaptação ótica. Logo, depreende-se que a experiência visual vai além da exatidão de ângulos, tamanhos ou medidas, por se tratar de algo exterior à própria visualidade. As forças perceptivas, apresentadas como instâncias reais, é que atuarão como agente modificador dessa sensação particular.

Quanto mais componentes forem expostos em uma obra, maiores serão as possibilidades de interação existentes nela. Por exemplo, se um elemento é igual ou desigual, está perto ou afastado do outro, se estão equilibrados ou desequilibrados entre si e com o fundo e quais forças de atração ou repulsão estão atuantes sob eles. Ou seja, dependendo da quantidade de objetos analisados conjuntamente haverá uma pluralidade de percepções e experiências visuais. Outro fator importante estará na ambiguidade que o equilíbrio poderá produzir, pois existindo dois objetos estáveis entre si, um poderá estar estabilizado (no centro) no quadro, enquanto o outro está desestabilizado e isso ocorre devido ao conflito entre configuração e à

localização.

Sendo o equilíbrio um fator de extrema necessidade para a percepção visual de uma obra, é válido ressaltar que a posição vertical de uma pintura ou escultura auxilia na melhor distribuição do peso visual. Os elementos desequilibrados trazem interações que podem parecer inadequadas e obtidas como um erro. Contudo, para haver estabilidade não é necessária uma simetria total, pois muitas vezes os artistas trabalham justamente com as assimetrias, dando ao todo um significado complementar. O peso e a direção são duas propriedades que exercem influência no equilíbrio de uma imagem.

A gravidade consiste em uma intensidade que provoca conflito ao observador e sofre mediação da localização na qual está alocada, profundidade espacial, tamanho, cor, interesse intrínseco, isolamento e configuração. Essas ocorrências podem ser exemplificadas pelas constatações de que o peso de um elemento aumenta. Conforme apresenta distância com o centro; quanto maior a profundidade alcançada por uma área do campo visual; quanto maior for o seu tamanho; de acordo com as cores, sendo as claras mais pesadas que as escuras; de acordo com o fascínio particular do espectador (preferência a observar pessoas, nas pinturas, do que frutas); se o mesmo estiver distante de outros objetos (ator em cena isolado dos demais) e de acordo com a regularidade geométrica da forma composicional (imagens formada por círculos, triângulos ou quadrados).

Quanto às direções (vertical, horizontal e diagonais), as forças perceptivas, a configuração dos objetos e o assunto atuam como agentes influenciadores para sua harmonização. Ao submeter uma obra em análise, observa-se que um objeto terá mais peso se for colocado mais alto, pois dará a impressão de que ele vai cair. Logo, deduz-se que havendo diversos elementos em um quadro, o menor, ou seja, o mais leve deve estar na parte superior, enquanto o maior deverá estar na parte inferior. Assim acontece na letra B do alfabeto e no número 3, que apresentam a parte inferior maior do que a superior para que haja equilíbrio visual e isso será dificilmente identificado ao primeiro olhar. Porém, se os mesmos elementos forem colocados de ponta-cabeça dará para ver a dessemelhança entre as partes. Analogamente, porém com menor agilidade, será possível distinguir que a assimetria lateral apresenta uma escala desproporcional de pesos e que a leitura da imagem é feita da esquerda para direita, uma vez que o deslocamento natural da visão assume essa mesma direção, tornando essa movimentação mais inteligível. Por conseguinte, conclui-se que qualquer objeto projetado ao lado direito de uma obra assume maior peso visual que

na lateralidade oposta e para que haja harmonização de ambos é necessário que os elementos da esquerda assumam maior forma.

Segundo Goethe, “quanto mais perfeita a criatura, mais desiguais passam a ser suas partes”. Então, percebemos que o peso se distribui desigualmente em padrões visuais justamente para estabelecer essa plenitude e que esses padrões adquirem uma determinada direção que, como foi mencionado anteriormente, é da esquerda para direita e de baixo para cima, para que seja estabelecido equilíbrio ao quadro. Logo, o artista tende a suprir todas as especificidades para que o que haja uma harmonização de todas as forças da percepção visual. A atividade artística (pintura, escultura, arquitetura, cerâmica etc.) promove motivação de equilíbrio tanto para o criador quanto para o observador.

É válido mencionar ainda que apesar de o equilíbrio transportar consigo tremenda importância, ele não satisfaz toda elucidação dos desígnios humanos e artísticos. O indivíduo tem a necessidade de fazer, mover, mudar, produzir, criar, interagir e semelhantemente, a arte produzida por ele assume esse papel de impactar e reverberar em outros produzindo significados. Contudo, isso não isenta a relevância da estabilidade, pois ela é o ideal a ser atingido no fim da realização de objetivos, desejos, trabalhos e ao ultrapassar um obstáculo, como também influenciará no recebimento, impacto e contemplação de uma obra. Em face disso, compreende-se que para alcançar a atividade pragmática da *psique* humana e as consequências de seus reflexos, é indubitável a associação entre as energias potenciais vitais e a predisposição ao equilíbrio.

2. O método de Leonardo Da Vinci: considerações de Gombrich (1990)

O estilo de Leonardo Da Vinci, uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, atesta um caráter inovador, sobretudo por não aceitar nenhuma forma como final e continuar criando. Um exemplo disso, pode ser visto através de um esboço da Santa Ana, em que nos perdemos por completo no emaranhado de *pentinenti*.

Leonardo Da Vinci sabia que o método inovador era seu, o que é visto em sua fala:

Vós, que fazeis pinturas de pessoas, não articuleis as partes individuais dessas figuras com traços decisivos, ou vos acontecerá o mesmo que em geral acontece com muitos e diferentes pintores, para os quais cada traço de carvão, mesmo os mais tênues, devem ser definitivos; esse tipo de pessoa pode perfeitamente ganhar fortunas, mas sua arte não será louvada, pois acontecerá muitas

vezes que a criatura representada não conseguirá movimentar os membros em harmonia com os movimentos do espírito; e tal pintor, tendo dado um belo e gracioso acabamento aos membros articulados, achará prejudicial movimentar os membros para cima ou para baixo, para frente ou para trás. A arte dessas pessoas não é digna do menor louvor. (GOMBRICH, 1990)

Chama-se atenção, com base nisso, à ideia do desenhista perfeito, cristalizada pela anedota de Vasari sobre o rei de Nápoles, que pediu a Giotto di Bondone (1266-1337) uma prova de sua habilidade: o mestre então desenhou um círculo perfeito, o proverbial "O di Giotto". Nos primórdios do Quattrocento, esse padrão de perfeição artística ainda não se havia modificado. Cennino d'Andrea Cennini (1370-1440) insinua que o jovem aprendiz deve copiar as obras dos mestres que admira até que possa reproduzi-las com a mesma segurança e perfeição.

Será possível, entretanto, que os artistas anteriores a Leonardo Da Vinci nunca reformulassem seus desenhos? Como a função do desenho não era claramente analisada no ateliê medieval, é muito difícil dar uma resposta a essas perguntas. Porém, desde as cuidadosas pesquisas de Nachlaß Robert Oertel e Sammlung Bernhard Degenhart, começamos a perceber que o desenho realmente tinha outro objetivo, num mundo onde o artista se orientava de forma tão decisiva pelas tradições e pelos modelos. Quando não se espera nem se exige que o artista invente, a ênfase necessariamente incide sobre a facilidade dele em dominar a fórmula. Isso não quer dizer que os artistas daquele período nunca introduziram uma correção em seus desenhos. Quando um desses artistas ficava em dúvida sobre qual padrão adotar para uma composição, ele preferia recomeçar, desenhando duas ou mais alternativas lado a lado.

Estamos familiarizados com a insistência de Leonardo Da Vinci sobre a dignidade da pintura, seu *status* como uma das artes liberais e sua igualdade, talvez até mesmo superioridade, em relação à poesia. A pintura, como a poesia, é uma atividade do espírito, e enfatizar o rigor na execução de um desenho é algo tão filisteu e indigno quanto julgar o talento de um poeta pela beleza de sua caligrafia. Pode-se perceber o valor do argumento de Leonardo Da Vinci, mas também os perigos que ameaçavam o rumo tomado por sua arte. Em Leonardo Da Vinci essa insistência destruiu aquela paciência que poderia tê-lo mantido diante de seu cavalete. De qualquer maneira, nesse caso ele discute a partir de uma concepção inteiramente nova da arte, e sabe disso.

A primeira e fundamental preocupação do artista é a capacidade de inventar, e não a de executar; e, para tornar-se veículo e suporte da

invenção, é preciso que o desenho lembre não o padrão do artífice, mas o do esboço inspirado e livre do poeta. Só então o artista será livre para seguir sua imaginação e para "atentar aos movimentos apropriados aos estados de espírito das criaturas que compõem sua história". Precisa da técnica mais maleável, que permita a ele registrar com rapidez tudo o que vê em sua mente.

Podemos acompanhar o desenvolvimento dessa técnica nos desenhos de Leonardo Da Vinci. Os primeiros esboços ainda se inserem na tradição de Andrea del Verrocchio (Andrea di Francesco di Cione, 1435-1488), mas já mostram uma mudança de ênfase. Para Leonardo Da Vinci, o que importa é o *moto mentale*, pois sua atenção não está voltada para a *beleza*. Nessa técnica, a visão interior, a inspiração, é "arremessada" sobre o papel como se o artista estivesse ansioso por não perder o momento oportuno. É a partir desses trabalhos que tem início a nova concepção do esboço, uma concepção que vai culminar no século XVIII.

Então, Leonardo Da Vinci alia seus conselhos técnicos sobre o melhor método de esboçar à observação psicológica e às recomendações que também se encontram num dos trechos mais famosos do *Trattato*, aquele que sempre fascinou os psicólogos voltados para a criação artística e sugere "*uma nova capacidade inventiva, para que a meditação ... desperte nosso espírito para múltiplas invenções*", ao olharmos para paredes cheias de rachaduras, brasas incandescentes, pedras matizadas, nuvens ou manchas, pois essas formas irregulares podem evocar estranhas criações. Leonardo Da Vinci podia induzir-se a um estado de devaneio de modo que a imaginação começasse a brincar com manchas e formas irregulares. No vasto universo mental de Leonardo Da Vinci, essa invenção acompanha sua descoberta do "indeterminado" e do poder dele sobre a mente, que fez de Leonardo Da Vinci o "inventor" do *sfumato* e da forma semipercebida.

E chegamos, agora, a compreender que o indeterminado tem que reger o esboço pela mesma razão: para estimular a mente a novas invenções. A prática dos ateliês é inteiramente contestada. O esboço não é mais a preparação para uma obra específica, mas faz parte de um processo que flui sem parar na mente do artista; em vez de paralisar o fluxo da imaginação, ele o mantém ativo.

O que há de mais admirável em suas obras é que certos motivos, que na versão final têm um claro significado simbólico, partem de formas inteiramente diferentes — o Cordeiro da composição da *Santa Ana*, que significa a Paixão de Cristo, foi antes um gato, e até mesmo um Unicórnio.

Em busca de uma nova solução, Leonardo Da Vinci projetava o novo significado nas formas que descobria nos velhos esboços que pusera de lado. Outro desses exemplos sugere a si próprio: sabemos, por Vasari, que Leonardo Da Vinci fez o famoso esboço de *Netuno* para Antonio Segni (1891-1972), quando estava em Florença, fazendo a *Batalha de Anghiari*. Não parece que a confusão de formas desse *componimento inculto*, com a figura erguendo-se com um braço levantado acima do grupo de cavalos, tenha evocado, na mente penetrante de Leonardo Da Vinci, a imagem de Netuno conduzindo seus cavalos-marinhos? Assim como estava, o grupo não o satisfazia; não só encontramos incontáveis *pentimenti* na fantástica forma dos cavalos-marinhos. Pode-se imaginar que foi com esse problema em mente que Leonardo Da Vinci participou das reuniões da comissão encarregada de determinar o local onde seria colocado o *Davi* de Michelangelo, pois, ao olhar para a gigantesca figura e desenhá-la numa folha de papel, começou mais uma vez a projetar a forma que estava buscando no desenho que fizera.

Leonardo Da Vinci, promove, assim, uma separação entre motivo e significado. Só uma concepção de arte tão inteiramente pessoal e quase solipsista quanto a de Leonardo Da Vinci poderia ter provocado essa ruptura tão significativa com o passado. Para ele, o importante é o ato de criação em si. Quanto mais o esboço puder estimular a imaginação, tanto mais será capaz de cumprir seu propósito.

A distinção entre "arte" e "ciência" teria sido ininteligível para Leonardo Da Vinci. Aliás, essa distinção sequer poderia existir numa língua em que a medicina ou a falcoaria eram uma "arte" e a pintura podia ser chamada de "ciência". É evidente, porém, que, dentro das convenções renascentistas da pintura, qualquer ampliação da liberdade imaginativa que chamamos de "arte" exigia uma igual intensificação dos estudos que chamamos de "científicos". E, assim, o conselho para que o artista adote um novo método de esboçar leva, necessariamente, a uma forma mais rigorosa de proceder: *"Cuidai para que se harmonizem em escala e proporções com a perspectiva, de tal forma que não se perceba, na obra, nada que contrarie a razão e os efeitos naturais"*.

Havia uma falha no sonho do pintor que podia "fazer" qualquer criatura que desejasse ver. Contudo, se a ambição o levou a um trágico fracasso, a crença dele no poder da arte permaneceu inalterada. Talvez não estivesse ao alcance do poder da pintura criar um pequeno e perfeito universo, mas ela podia demonstrar sua força nas imagens de caos e destruição.

Não seria possível que o espírito de Leonardo Da Vinci se deleitasse cada vez mais com cenas de completa confusão porque, nelas, encontrara um domínio da arte onde o *componimento inculto* adquiria uma força sem precedentes? Nos desenhos cataclísmicos, o procedimento anterior de Leonardo Da Vinci parece invertido. Baseiam-se em suas concepções científicas das leis e dos movimentos dos elementos, mas o caos labiríntico cria aquela "confusão" pela qual a "imaginação é instigada a novas invenções".

Essas tensões verdadeiramente titânicas são, é claro, inerentes ao gênio de Leonardo Da Vinci, mas a concepção da arte que adquiriu forma em seu espírito sobreviveu e aprendeu a limitar-se à sua própria esfera. Notadamente, tamanha inovação influenciou outros artistas pós-Leonardo Da Vinci, os quais, certamente, aprenderam a valorizar o que Nietzsche ilustrara muito bem ao dizer que "para dar origem a uma estrela que dança, é preciso ser antes um caos".

3. Análise da tela "A Última Ceia", de Da Vinci

A obra em questão, intitulada *A Última Ceia*, pintada por Leonardo Da Vinci, entre os anos de 1495 e 1498, retrata a cena concernente ao episódio bíblico emblemático da Santa Ceia, que ocorreu momentos antes da crucificação e que dispôs da presença de Jesus e de seus apóstolos – Bartolomeu, Tiago o menor, André, Pedro, João, Judas Iscariotes, Tiago o maior, Tomé, Filipe, Mateus, Judas Tadeu e Simão. Atualmente, tal tela encontra-se na Igreja e Convento Santa Maria Delle Grazie, em Milão, Itália e foi encomendada pelo Duque Ludovico Sforza. De acordo com a *Bíblia*, a pintura mostra o momento que Jesus revela seu traidor, que pode ser observado através da passagem de João 13:21-30, que diz:

Tendo Jesus dito isto, turbou-se em espírito, e afirmou, dizendo: Na verdade, na verdade vos digo que um de vós me há de trair. Então os discípulos olhavam uns para os outros, duvidando de quem ele falava. Ora, um de seus discípulos, aquele a quem Jesus amava, estava reclinado no seio de Jesus. Então Simão Pedro fez sinal a este, para que perguntasse quem era aquele de quem ele falava. E, inclinando-se ele sobre o peito de Jesus, disse-lhe: Senhor, quem é? Jesus respondeu: É aquele a quem eu der o bocado molhado. E, molhando o bocado, o deu a Judas Iscariotes, filho de Simão. E, após o bocado, entrou nele Satanás. Disse, pois, Jesus: O que fazes, faze-o depressa. E nenhum dos que estavam assentados à mesa compreendeu a que propósito lhe dissera isto. Porque, como Judas tinha a bolsa, pensavam alguns que Jesus lhe tinha dito: Compra o que nos é necessário para a festa; ou que desse alguma coisa aos pobres. E, tendo Judas tomado o bocado, saiu logo. E era já noite.

Essa hipótese é justificada pela agitação e inquietação dos apóstolos, assim como suas feições apreensivas. Em virtude disso, depreende-se que a intenção do pintor foi representar “a intenção da alma humana”, por meio da vivacidade e movimento corporal das formas humanas presentes no cenário.

Devido à pintura pertencer ao contexto renascentista, ela possui a estética da cultura greco-romana e se pauta na valorização do homem, apesar de ser uma retratação religiosa. Nesse sentido, percebe-se que Jesus, embora seja o elemento primordial na composição do quadro e de possuir grande destaque, se assemelha, em alguns aspectos, aos demais integrantes da obra.

Tal observação pode ser constatada pelo tamanho, forma, traços, vestes, ausência de auréolas (pouco comum à época, uma vez que em todos os quadros com a temática religiosa, os ícones de santidade eram representados com esse anel luminoso que representa o sagrado) e cores que todos retêm como características. Todavia, outras particularidades legitimam a magnitude de Cristo: a localização centralizada separada dos demais, visto que os outros formam grupos com três pessoas; as janelas ao fundo acrescentando-lhe luminosidade distintiva; suas feições tranquilas em contraposição às marcas expressivas de aflição dos apóstolos. Além disso, sua forma triangular (anexo 1) pode remeter simbolicamente à concepção de Santíssima Trindade.

Da Vinci soube projetar perfeitamente em sua obra a perspectiva visual, dando-lhe profundidade, espessura e aparência de tridimensionalidade – uma característica bastante utilizada nas pinturas renascentistas. Todo o cenário possui uma magnífica simetria, que pode ser constatado ao traçar todas as linhas de convergência da pintura, que obtém como ponto de fuga o olho esquerdo de Jesus (anexo 2), ao traçar linhas verticais (anexo 3) e ao traçar as linhas horizontais (anexo 4).

É válido mencionar, também, que a pintura possui três planos, quais sejam: 1) o espaço à frente da mesa, 2) a mesa onde Jesus e os apóstolos se sentam e 3) o plano posterior a eles. Além disso, outra característica extremamente importante é que a obra possui uma aura de centralidade, não somente pela figura de Jesus estar no centro, mas também por todos os integrantes estarem no segundo plano (meio) do quadro.

Nesse sentido, o quadro transpassa uma noção de equilíbrio dicotômico. De um lado, há um grande componente que exterioriza paz (a figura de Jesus), assim como o ambiente em que está inserido – espaço

“familiar” que possui uma mesa cheia de alimentos, onde todos estão sentados e é preparada a ceia que significa, religiosamente, a união de todos em um só corpo e espírito. De outro lado, os outros integrantes (discípulos de Jesus) exalam inquietude. Pode-se notar, ainda, que o peso visual, no espaço horizontal em que se localizam os apóstolos e Cristo, distribui-se desigualmente em padrões óticos e, desta maneira, confere estabilidade. Outra característica que confere equilíbrio à obra é a utilização alternada das cores das roupas utilizadas, ou seja, as formas expostas apresentam alternâncias de movimentação e expressão que harmonizam a pintura.

Tais aspectos encontram-se descritos no quadro I abaixo:

EQUILÍBRIO	
PESO VISUAL	
LOCALIZAÇÃO	O elemento de maior relevância no quadro, Jesus, está no centro da tela e os 12 discípulos estão ao redor dele (6 de cada lado).
TAMANHO	Tanto Jesus, quanto os discípulos, possui o mesmo tamanho.
FORMA	Os elementos do quadro possuem formas simples (círculo, retângulo e triângulo).
PROFUNDIDADE ESPACIAL	A perspectiva da pintura possibilita a percepção de tridimensionalidade, que oferece realismo e profundidade à obra.
COR	Cores ocre, azuis, vermelhos e verdes.
ISOLAMENTO	As três janelas atrás de Jesus lhe dão uma melhor visibilidade em relação aos demais.
INTERESSE INTRÍNSECO	O quadro possui tendência humanista.
DIREÇÃO	Quadro horizontal e a cena com perspectiva viva: Retas verticais, horizontais e convergentes.

Quadro I – Descrição quanto às máximas do equilíbrio visual.

De acordo com as Leis de *Gestalt* (unidade, segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância), em primeiro momento um espectador observa a totalidade de um objeto, para que, então, depois repare seus detalhes. A primeira lei, a da unidade, comprova que a assimilação de um componente se constitui tanto com um quanto com vários fragmentos componentes do todo. Esse preceito pode ser verificado na pintura pelo teto que possui diversos blocos e intercalações, porém constituem um conjunto.

Por sua vez, a lei da segregação configura a propensão a distinguir, ressaltar e isolar objetos, sobrepostos ou não, que fazem parte de uma composição. Dessa maneira, essa lei auxilia na hierarquização e diferenciação de todas as partes do todo, que pode ser percebido através da cor, textura, tamanho e contraste. Duas possíveis exemplificações dessa lei é a

diferenciação entre a figura de Jesus e de seus discípulos, pois, apesar de terem semelhanças em cores e tamanhos, Cristo retém um grau de importância maior que os demais, sendo possível constatar, também, a segregação através da observação dos grupos com três apóstolos em cada, devido à possível diferenciação de cada um deles.

A unificação estabelece a harmonização e equilíbrio da visualidade de todos os objetos de uma composição. Dessa forma, notam-se tais influências nos alimentos constituintes da ceia dispostos sobre a mesa (peixe, vinho e pão), como também na união de todos os integrantes para celebração deste evento. Sabe-se ainda que a continuidade é a lei que oferece a composição, fluidez e harmonia a toda a composição. Assim, é possível analisar essa ocorrência na paisagem ao fundo das janelas que, apesar de ter uma fragmentação, possui uma sequência equilibrada, assim como o corpo de Tiago o menor que está separado da mão e o corpo de Pedro que também apresenta o mesmo aspecto. Por outro lado, a lei da proximidade estabelece interrelação dos objetos que estão perto um do outro, podendo vê-los como uma unidade, principalmente quando possuem características semelhantes. O grupo formado pelos apóstolos, apesar de denotar segregação, também conferem esse vínculo, por estarem todos juntos.

A lei da semelhança, tal qual a da proximidade, estabelece como unidade elementos que possuem características coincidentes, porém esta constitui a correspondência de cores, formas e aparência. As janelas e as tapeçarias são exemplos notáveis dessa ocorrência, porque designam entre si uma similaridade. Diferentemente, a pregnância é uma lei que define a capacidade de leitura visual de uma determinada composição, já que quanto mais clara, homogênea e harmônica, melhor será a comunicação com o observador. A tela apresenta, assim como sua titulação, um grau de compreensão acessível, pois a interpretação visual se dá de maneira harmônica e não possui elementos complexos, ou seja, possui uma pregnância elevada.

A descrição da obra segundo as leis da *Gestalt* pode ser vista, de uma maneira, mais sucinta no quadro abaixo:

LEIS DE GESTALT	
UNIDADE	O teto
SEGREGAÇÃO	Jesus e os apóstolos, pois, apesar de terem características semelhantes (cores, tamanho e forma), eles estabelecem um grau de destaque diferente. Além disso, destacam-se os grupos com três apóstolos.
UNIFICAÇÃO	Os alimentos (peixe, vinho e pão) que constituem a ceia e a união

	de todos os integrantes do quadro à mesa.
FECHAMENTO	-
CONTINUIDADE	Paisagem ao fundo das janelas; corpo e a mão de Tiago o menor e o corpo de Pedro.
PROXIMIDADE	Os apóstolos por formarem grupos de três pessoas cada.
SEMELHANÇA	Janelas e tapeçarias.
PREGNÂNCIA	O quadro representa a última ceia e a união de todos à mesa. A tela apresenta fácil compreensão, leitura visual e harmonia, ou seja, grande pregnância.

Quadro II – Descrição quanto às máximas da Gestalt.

4. Considerações finais

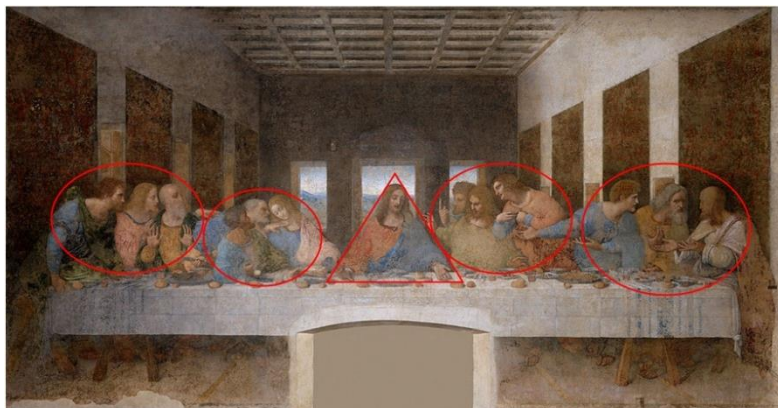
Constatamos, portanto, que a *Última Ceia* foi, e ainda é, uma obra que, além de reter notória relevância histórico-cultural, permite abertura às análises do ponto de vista teórico da *Gestalt* e do Equilíbrio. Nesse sentido, a presente proposta de interpretação de suas características buscou integrar aspectos de relevância no que se refere ao conjunto propositalmente formado por Da Vinci, atrelando-o aos conhecimentos provenientes das Leis de *Gestalt* e das noções da harmonização dos pesos visuais, expondo, por conseguinte, suas entradas interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

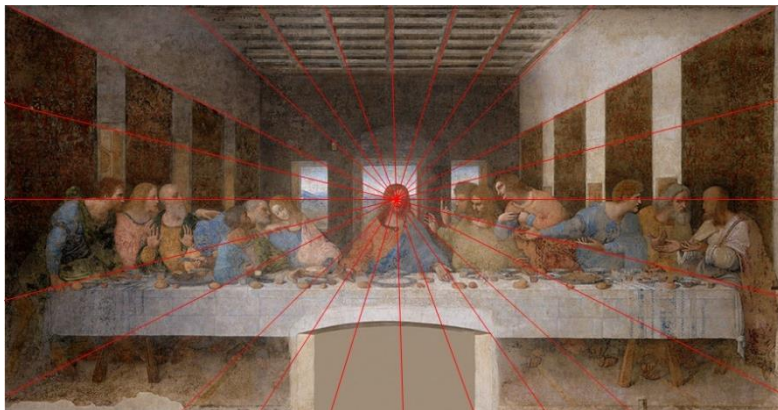
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception*. 1. ed. 16. reimpr. 1980.
- GOMBRICH, Ernst Hans. O método de Leonardo para esboçar composições. In: _____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2009.

ANEXOS

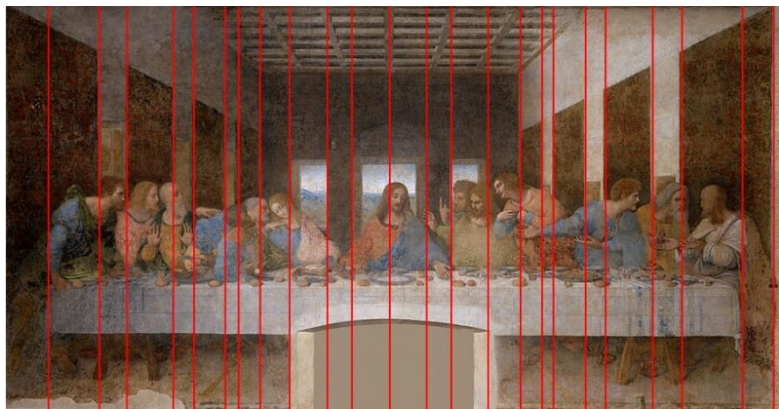
ANEXO 1:



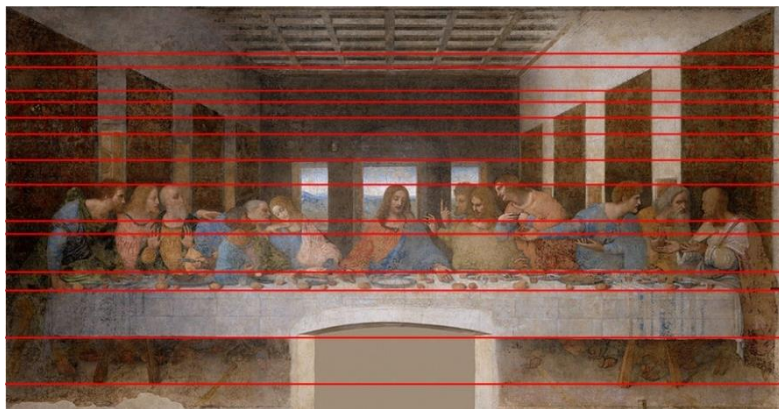
ANEXO 2:



ANEXO 3:

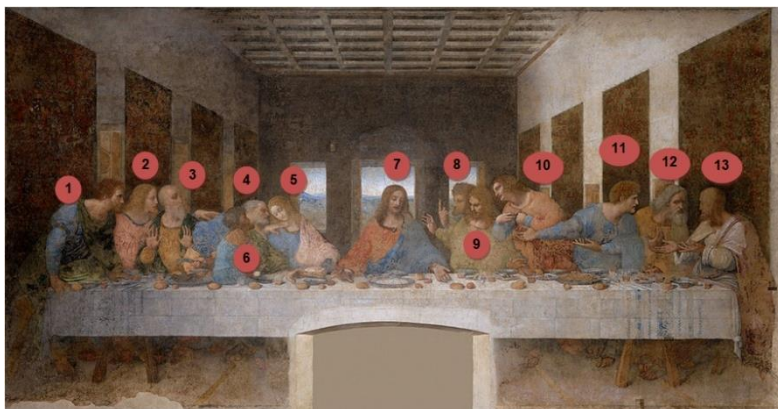


ANEXO 4:



ANEXO 5:

DENOMINAÇÃO DE TODOS OS INTEGRANTES DA PINTURA



1- Bartolomeu / 2- Tiago o menor/ 3- André / 4- Pedro / 5- João/ 6- Judas Iscariotes / 7- Jesus / 8- Tiago o maior / 9- Tomé / 10- Filipe / 11- Mateus / 12- Judas Tadeu / 13- Simão